

ANTON VAN DIJCK





IN DE PALET-SERIE
1—18
VERSCHENEN:

Dr. G. Knuttel Wzn
Hubert en Jan van Eyck

Prof. Dr. W. Vogelsang
Rogier van der Weyden

Dr. J. B. Knipping O.F.M.
Hugo van der Goes

Prof. Dr. Aug. Vermeylen
Hieronymus Bosch

Mr. N. Beets
Lucas van Leyden

Jkvr. Dr. C. H. de Jonge
Jan van Scorel

Dr. A. Stubbe
P. P. Rubens

Jkvr. Dr. C. H. de Jonge
Jan Steen

Dr. Fr. van Thienen
Jan Vermeer

Dr. G. Knuttel Wzn
Hercules Seghers

Dr. H. E. van Gelder
W. C. Heda,
Abr. van Beyeren
en W. Kalf

Dr. H. van de Waal
Jan van Goyen

Mr. M. F. Hennus
Johannes Bosboom

Dr. H. E. van Gelder
H. J. Weissenbruch

Dr. A. van Schendel
G. H. Breitner

Dr. H. E. van Gelder
Matthijs Maris

Dr. G. Knuttel Wzn
Willem v. Konijnenburg

Prof. Huib Luns
Jan Sluijters

ANTON VAN DIJCK



PALET SERIE

EEN REEKS MONOGRAFIEËN
OVER HOLLANDSCHE EN VLAAMSCHE SCHILDERS

ZESTIENDE EN ZEVENTIENDE EEUW

ANTON VAN DIJCK

UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

ANTON VAN DIJCK

DOOR

DRA. PETRA CLARIJS

MET ACHT EN VEERTIG AFBEELDINGEN



UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM



ANTON VAN DIJCK

DOOR

DRA. PETRA CLARIJS

ANTON VAN DIJCK werd, evenals Velasquez, geboren in het laatste jaar van de zestiende eeuw. Groot is die eeuw geweest, die Titanen heeft voortgebracht. Nieuwe werelden zijn opengegaan, in letterlijken zoowel als in figuurlijken zin. De stad Antwerpen heeft dit alles intens mee beleefd. Mannen van groote beteekenis hebben binnen haar wallen vertoefd, en over de pas ontdekte wereldzeeën zijn de schepen tot haar gekomen met rijkdommen, zoo groot, dat zij de eerste koopstad van Europa geworden is. Maar ook de rampen van den tijd heeft zij gekend. Fel heeft de razernij van den Beeldenstorm in haar kerken gewoed; de moord- en brandlust der Spaansche Furie hebben haar heerlijkheid ontluisterd en tenslotte heeft een beleg van meer dan twaalf maanden haar bloei geknakt, haar handel te niet gedaan. Onherroepelijk gaat zij thans haar verval tegemoet. Wie er als koopman geboren wordt maakt een slechte kans om de Fortuin ooit te ontmoeten; zij schijnt de stad den rug te hebben toegekeerd. Of heeft zij zich verborgen in het huis „De Stad Gent", met zijn statige, weelderig ingerichte vertrekken, zijn hof, stallen en pakhuizen? Heeft Anton de marskramer haar gevangen, toen hij met zijden lappen langs de wegen zwierf en haar belet om ooit weer te ontsnappen? Zijn textielhandel, door zijn zoon Frans voortgezet, heeft hem een vermogen opgeleverd, en de kleinkinderen kunnen een opvoeding genieten, waarvan de grootvader wel nooit gedroomd zal hebben. Er waren er twaalf, drie jongens en negen meisjes, en het zevende is naar den grootvader genoemd: Anton van Dijck; hij werd op 22 Maart 1599 „In den Berendans" geboren. Terwijl de oudste opvolger in de zaak wordt, de andere broer priester, en vier van de meisjes eveneens een religieuze roeping volgden, gaat Anton op zijn elfde jaar in de leer bij een schilder, Hendrik van Balen. Als handelsstad mag Antwerpen dood zijn, als kunstcentrum heeft het van zijn oude glorie nog niets ingeboet. Twee richtingen, een italianiseerende en een



43 × 32.5 cm
ZELFPORTRET 1613—1614, WEENEN, AKADEMIE VAN BEELDENDE KUNST. - PANEEL.

inheemsche, beide hun uitgangspunt vindend in de kunst van Quinten Massijs, zetten zich voort via Floris en Vaenius, via Brueghel, om weer samen te komen en te culmineeren in de figuur van Rubens, die het geheele kunstleven van dezen tijd beheerscht.

Gedurende de eerste tien jaren van Van Dijck's leven was de groote meester niet te Antwerpen aanwezig, maar maakte hij een rondreis, waarvan hij in 1609 weerkeerde. Juist in dit jaar wordt Anton van Dijck als leerling-schilder in het Sint Lucasgilde ingeschreven, tegelijk met Justus Sustermans, de latere hofschilder der Medici. Dat een jongen op zoo'n jeugdigen leeftijd reeds als schilder in de leer ging, mag voor dezen tijd niets bijzonders heeten en behoeft niet te wijzen op de vroegrijpheid van zijn talent. Men begon met de techniek van het vak te leeren, en meer zal het ook wel niet geweest zijn, wat Van Balen den jongen Van Dijck onderwees. Er valt althans niets te bespeuren van een invloed van dezen romanist; eer omgekeerd: Van Balen heeft zich later aan Van Dijck's stijl aangepast.

Intusschen geeft de jonge schilder wel degelijk blijk van vroegrijpheid door het Zelfportret (blz. 2), dat in 1613 of '14 geschilderd moet zijn, en hem dus op veertienjarigen leeftijd weergeeft. Het wordt trouwens door sommigen voor later, uit omstreeks 1620, gehouden. Van Dijck toont zich hier volkomen onafhankelijk van Van Balen's stijl. Dit los en levendig geschilderd portret geeft den jongen weer in een ietwat spotachtige uitdagendheid, als in een moment, even omkijkend over den rechter schouder. Er ligt nog iets kinderlijks in de groote oogen; zijde-achtig glanst het bruine haar, nonchalant om het voorhoofd zwierend. Het gelaat is fijn besneden, de mond is groot, gulzig, sensueel. Eenvoudig is het donkerbruine costuum met het witte kraagje. Geen enkele pose in dit portret, dat in een oogenblik van schalkschheid neer-

gepenseeld schijnt. Is de expressie voor een veertienjarige niet wat te zelfbewust? Wij gelooven het niet als wij vernemen dat Anton in 1616 van zijn vader een volmacht krijgt om zelfstandig een proces te voeren aangaande een erfeniskwestie, die hem zelf en zijn broers en zusters betrof. Hij moet dus in alle opzichten zijn leeftijd ver vooruit geweest zijn. In 1618 volgt zijn meerderjarigheidsverklaring, en in hetzelfde jaar treedt hij als meester in het schildersgilde. De negentienjarige is volwassen. Onmiddellijk valt hem reeds een eer te beurt: hij wordt als medewerker in het atelier van Rubens opgenomen. Reeds in 1617 had hij hier zijn intrede als leerling gedaan, vermoedelijk wel als jongste en meest belovende. Het werd niet ieder gegund om tot den kring van den grooten meester te worden toegelaten; dit was een gunst, die aan velen geweigerd werd. Maar een ieder, die wat presteerde nam Rubens in dienst; Van Dijck treft er Jordaens, Frans Snijders, Caspar de Crayer, Van Thulden, Jan Wildens, Lucas van Uden en vele anderen. Tot het einde van 1620 zal hij bij Rubens blijven werken, drie jaren, belangrijk om de ontwikkeling van zijn persoonlijkheid, van zijn stijl, en om zijn intense productiviteit. Belangrijk ook om het persoonlijk contact met den meester, die hem zijn leven lang een vriend gebleven is. Nog andere vrienden vindt Van Dijck in Rubens' werkplaats: de stukken uit 's meesters verzameling. Die der Venetianen in de eerste plaats: Titiaan, Tintoretto, Veronese, Bassano, Palma Vecchio. Ook Rafaël en da Vinci leert hij kennen en hij ziet Romeinsche bronzen en bas-reliefs, hij ziet Italië, het land dat voor geen schilder ongezien mag blijven. Het meest trekt Titiaan hem aan; het is alsof hij een soort innerlijke verwantschap met dezen schilder voelt, dien hij oneindig grooter weet dan hijzelf ooit zal kunnen worden, maar dien hij steeds zal trachten te evenaren. Van Dijck blijft zijn geheele leven in den ban van Titiaan.

De werkzaamheden op Rubens' atelier zijn van drieërlei aard. In de eerste plaats zijn er grisailles, uit te voeren naar werken van den meester, bestemd om in prent te worden gebracht. Geen zelfstandig werk dus, maar waarbij evenmin slaafsche navolging werd vereischt. Dan zijn er de stukken, die in samenwerking met den meester worden uitgevoerd, zooals verschillende jachttafereelen. En tenslotte maakt Van Dijck zelfstandig werken naar schetsen of composities van Rubens' hand. Tot de laatste behooren o.a. de tapijtcartons met de geschiedenis van Decius Mus, die voor een Genueesche familie bestemd waren. Ze worden in de Lichtensteingalerie te Weenen bewaard. Hoe hoog Rubens zijn medewerker schatte blijkt uit een brief, dien hij aan den Engelschen gezant in den Haag, Dudley Carleton, schreef. Hierin spreekt hij over „de beste



144 × 117 cm
DE MARTELING VAN ST. SEBASTIAAN,
PARIJS, LOUVRE.

mijner leerlingen". Toch verkoos Carleton een eigenhandig door Rubens vervaardigd stuk boven de door Van Dijck uitgevoerde Herkenning van Achilles, die hem in ruil voor antieke beelden geboden werd.

Voor de opdracht die Rubens kreeg, tot het maken van plafondschilderingen voor de nieuwe Jezuïetenkerk te Antwerpen, werd de medewerking van Van Dijck ingeroepen; bovendien werd hem de bestelling voor een altaar toegezegd, dat echter nooit tot stand is gekomen. Van het plafond zijn alleen de schetsen van Rubens bewaard gebleven; de schilderingen werden bij een brand in 1718 vernietigd.

Al deze werkzaamheden namen Van Dijck niet dusdanig in beslag, dat hij voor eigen scheppingen geen tijd vond. Integendeel. Zijn eerste stukken, gemaakt nog vóór zijn intrede in Rubens' atelier, zijn, voor zoover men ze kent, gering in aantal. Uit de jaren van het eerste zelfportret dateert de beeltenis van een zeventigjarigen man (coll. Delmonte, Brussel), 1613 gedateerd, en volgens het opschrift door Van Dijck op zijn veertiende jaar geschilderd. Wat kan, in dit onderwerp, een veertienjarige hebben aangetrokken? Vermoedelijk is het onregelmatige, doorgroefde, scherp gemarkeerde van een oud gelaat voor pas beginnende schilders een interessant object; heeft niet de jonge Rembrandt eveneens bij voorkeur ouden van dagen geportretteerd? Een ander mansportret, te Dresden, zou zelfs iemand van 152 jaar voorstellen! Het verhaal luidt, dat graaf Arundel een in 1483 geboren Engelschman, Thomas Parr, zou hebben ontdekt en meegenomen naar Engeland, teneinde hem openlijk te kijk te stellen. Bij die gelegenheid werd zijn portret door een leerling van Honthorst gemaakt. Dit alles zou echter pas in 1635 hebben plaats gevonden, terwijl de stijl van het portret te Dresden wijst op omstreeks 1615. Het vroege werk vertoont n.l. iets wilds, ruws, ongelijkmatigs;

het is in hooge mate virtuoos, maar van een groote schetsmatigheid. Korte, wilde streken staan in alle richtingen door elkander en dikwijls blijft de ondergrond daartusschen vrij, zooals in het Brusselsche portret, waar hij de schaduwen vormt. Een Dronken Sylenus (Brussel, museum) die zijn kolossaal, wankelend lichaam haast niet meer overeind houden kan, en ondersteund wordt door een satyr, die terzelfdertijd een nymf omhelst, herinnert, wat het onderwerp betreft, aan Rubens. Virtuoos is ook hier de schilderwijze. De krasse tegenstellingen van licht en schaduw zouden kunnen duiden op caravaggieske invloeden. Hetzelfde model uit dit schilderij vinden wij terug op den ongeveer gelijktijdig ontstanen Heilige Hieronymus (Weenen, Lichtensteingalerie). Ook hier een wirwar van penseelstreken en, wat modeleering betreft, vele onvolmaaktheden. Dat niet slechts de wijze van schilderen maar ook die van componeeren wild is, bewijst de Heilige Sebastiaan (blz. 4), die 1615 of 1616 gedateerd moet worden. De heilige is hier voorgesteld op het moment voor de marteling en wordt door beulen aan een boom gebonden; geen diepere gedachte ligt in deze vluchtig neergepenseelde voorstelling. Het blanke, naakte lichaam van Sebastiaan dient voornamelijk als modelstudie en als contrast-motief tegenover de ruwe, gebronsde beulsgestalten, waarvan de achterste, van moordlust grijnzend, een treffende overeenkomst vertoont met een der door Van Dijck geschilderde apostelkoppen (blz. 16). Het oversnijden der figuren, het gebrek aan ruimte, maken de compositie niet tot de gelukkigste. Wel moet men aannemen, dat het stuk aan den rechterkant is afgesneden, daar de ruiter op een studie, welke zich te Oxford bevindt, in zijn geheel is voorgesteld. In ieder geval geeft deze levensgroote compositie een alleszins interessant beeld van de kundigheden van den jongen schilder, zelfs wanneer zij uit 1620



262 × 204 cm
DE DOORNENKRONING,
BERLIJN, KAISER FRIEDRICH-MUSEUM.

zou dateeren, zooals H. Rosenbaum, die speciaal Van Dijck's vroegen stijl bestudeerd heeft, beweert.

In het jaar 1617 viel er aan de belangrijkste schilders een opdracht ten deel voor het leveren van een serie van 15 voorstellingen uit het Mysterie van den Rozenkrans voor de St. Pauluskerk. Rubens, Jordaens, Hendrik van Balen, Corn. de Vos en ook Van Dijck werden uitgenoodigd. Merkwaardig genoeg ontving Van Balen de meeste betaling voor zijn werk; Van Dijck werd even hoog als Rubens en Jordaens gesalarieerd voor zijn „Christus valt onder het Kruis", een stuk dat nog ter plaatse aanwezig is, maar door ultramarijnziekte zwaar is aangetast. Ook hier valt een gebrek aan ruimte waar te nemen, een overvolte van elkander oversnijdende figuren. Maar frappant is de vaart, die door de compositie heen loopt, haar opnemende in één vloeiend rhythme, dat alle onderdeelen tot een geheel verbindt en dat den schilder reeds plaatst in de barok, een richting, die toen te Antwerpen nog nauwelijks voelbaar was, en in Van Balens' werk b.v. geenszins is te vinden. Van het manierisme van dezen schilder treffen wij bij Van Dijck geen spoor aan, evenmin als van het brio, dat het werk van Rubens kenmerkt. Van Dijcks figuren uit dezen tijd worden niet gemarkeerd door uiterlijk schoon of elegance; zij zijn eer plomp en hoekig; de bewegingen missen iedere soepelheid. Een krachtig naturalisme, dit is het, wat de jonge Van Dijck als nieuw element in de Antwerpsche schildersschool brengt.

Zijn werkzaamheden bij Rubens nopen hem echter, om zich meer aan den stijl van dezen meester aan te passen. Maar Rubens' veel fijnere schilderwijze ligt hem niet. Daarom grijpt hij terug op den vroegeren, wilderen stijl, dien Rubens omstreeks 1614 nog eigen was. Op blz. 5 bevindt zich de reproductie van een stuk, dat in deze jaren ontstaan is naar een schets van Rubens. Van deze Bespotting, oorspronkelijk voor de kathedraal van Antwerpen bedoeld, bestaan twee versies, waarvan er zich één in Rubens' nalatenschap bevond en voor 1000 gulden aan Philips IV verkocht is, zoodat zij zich thans in het Prado bevindt. Deze tweede versie geeft een onrustiger, minder geconcentreerde compositie te zien en wordt daarom over het algemeen voor de vroegste gehouden. Evenals in den St. Sebastiaan hebben wij hier het thema van het blanke naakte lichaam, door meer kleurige omgeven. Het lijkt wel, of Rubens de bekwaamheid van zijn leerling op de proef heeft willen stellen, door expres allerlei moeilijke problemen te verwerken in de houding der figuren, zooals de verkortingen in de armen der staande figuur links, en van den krijgsman met de doornenkroon, in de uitgestrekte hand met gespreide vingers van de gestalte rechts, in de ingewikkelde houding van



51 × 66 cm

STUDIE VAN NEGERKOPPEN, BRUSSEL, MUSEUM, CAT. 389.

den knielende, die Christus den riethalm reikt. De zeer lange handen van de Christusfiguur zijn een kenmerk voor Van Dijck's stijl; zij doen denken aan die der latere portretten. Frisch en ongemengd staan de kleuren naast elkander, maar de streek is gladder, de wildheid van vroeger heeft plaatsgemaakt voor een bedachtzamer, plastischer modeleeren. Nog eens hetzelfde thema van een naakt, waar andere figuren omheen gegroepeerd zijn, geeft de Samson en Delila (Londen, Dulwich Gallery), waarin de verf deels glad, deels dik is opgebracht, de kleurvlakken groot, en de perspectivische verkortingen haast gezocht zijn. Meer en meer worden de kleurige streken gebonden, waardoor de vorm plastischer, duidelijker wordt, waartoe ook de warmere tint der schaduwen bijdraagt. Deze stijlverandering is onder invloed van de medewerking met Rubens tot stand gekomen. Maar dit beteekent niet, dat hierdoor een treffende stijlovereenkomst tusschen de beide schilders ontstaat, zoodat men hun werken niet meer zou kunnen onderscheiden. Dat er langen tijd zooveel werk van Van Dijck op Rubens' naam heeft gestaan vindt meer zijn oorzaak in het feit, dat het pas in de laatste jaren voldoende stijlcritisch onderzocht is. Veel wordt dan ook thans aan Van Dijck teruggegeven, zooals b.v. de Negerkoppen (blz. 7). Deze studie is door Van Dijck

op Rubens' atelier gemaakt en door den laatste voor zijn composities gebruikt. Ook op het door Van Dijck geschilderde Bacchanaal (Berlijn, Kaiser Friedrich Museum) en op de Vischmarkt (Weenen, Gemäldegalerie) komen dezelfde koppen voor. In het bruin van de studiekoppen zitten kleurmengelingen van een gedurfdheid, welke die der moderne schilderkunst evenaart: wit, lila, licht-blauw. Toch blijft de indruk donker; fel alleen licht het rood der lippen op. Ook de achtergrond, die soms het fond laat zien, is vol kleurnuances. Eigenaardig is de wijze, waarop het kroeshaar werd geschilderd, het is a.h.w. met het penseel getamponeerd. In de meeste portretten van deze jaren wordt juist het haar met dikke, vette streken behandeld, zoo, dat de verf den indruk maakt van nat te zijn. Zeer duidelijk is dit b.v. zichtbaar op het Kinderportretje met vogel (Berlijn, Kaiser Friedrich Museum), dat Rubens' zoontje Nicolaas voorstelt en dat vroeger op naam van dezen meester stond. Een voorstudie van dit portretje beelden wij hierbij af (blz. 9). Kinderen heeft Van Dijck in zijn eersten tijd niet veel geschilderd, volwassenen des te meer. Door Rubens' bemiddeling stellig stroomen de opdrachten hem toe en Van Dijck voert ze alle uit. Mede door den stimuleerenden invloed van Rubens zijn deze jaren wel haast de vruchtbaarste van zijn leven.

De portretschilderkunst had te Antwerpen de geheele zestiende eeuw door gebloeid en werd ook in de zeventiende veel beoefend, ondanks het feit, dat zij toen eigenlijk als iets minderwaardigs werd beschouwd. De figuurschilder was een kunstenaar, met verbeeldingskracht en vindingrijkheid; de portrettist stond min of meer gelijk met den hedendaagschen fotograaf. Toch was er geen schilder, hoe groot ook van naam, die, terwille van de lucrativiteit, niet af en toe concessies deed. Ook op dit terrein had Rubens zich den grootsten naam veroverd: eerst hem was het gelukt om het portret los te maken van de stijfheid der oude traditie en het een brillanter, decoratiever aspect te verleenen, waarmede hij zijn tijdgenooten als Frans Pourbus, Paulus van Soomer en ook Cornelis de Vos ver achter zich liet. De laatste wist trouwens Rubens' stijl het meest te benaderen. De vroegste portretten van Van Dijck komen die van De Vos het meest nabij. Zij missen nog het stijlvolle, grandioze, wat Rubens kenmerkt, en zijn meer gericht op de nauwkeurige weergave van het model. Eenvoudig, strak, zonder eenige beweging, staan zij voor ons, de mannen en vrouwen, in hun zwarte costuums met de stijve molensteenkragen, en zien ons recht in het gelaat. Nooit zijn ze ten voeten uit, hoogstens als kniestuk weergegeven. De achtergrond is egaal, zelden uitgewerkt. Als in al het vroege werk staan de toetsen breed en los naast elkander, luchtig, zooals dit ook bij Frans Hals het geval is, maar vaak,



38 × 31 cm

STUDIEKOP VAN EEN KIND (RUBENS' ZOON NICOLAAS), VOORHEEN NED. KUNSTHANDEL. – PANEEL.

in hetzelfde stuk, gecombineerd met pijnlijke nauwkeurigheid, wanneer het b.v. de weergave betreft van kant of stofpatronen. De kleuren, in de gezichten gebruikt, zijn meestal sterk rood en geel met blauwige schaduwen. Ook hier wordt, na verloop van enkele jaren, de schilderwijze weeker en vloeiender, de kleur dieper, de schaduw warmer en bruin van tint. Een eigenaardigheid is dat de schilder, terwijl hij de koppen



72 × 56 cm
JEAN CHARLES DE CORDES, BRUSSEL, MUSEUM CAT. 386. – PANEEL.

sterk individueel behandelt, ten opzichte van de weergave der handen een zekere onverschilligheid aan den dag legt en die van het eene model voor het andere gebruikt. Er bevinden zich onder deze beeltenissen vele van onbekende kooplui en magistraten met hun vrouwen, stoer, sterk en eenvoudig uitgebeeld. De hier weergegeven portretten van Jean de



72 × 56 cm

JACQUELINE VAN CAESTRE, ECHTGENOOTE VAN J. CH. DE CORDES, BRUSSEL, MUSEUM, CAT. 387. – PANEEL.

Cordes en Jacqueline van Caestre (blz. 10 en 11) zijn op zijn laatst in 1618 geschilderd en behooren dus niet meer tot den allervroegsten stijl. Maar laten wij niet vergeten, dat zij toch nog van de hand zijn van een negentienjarige. Het gelaat van den man vertoont sterke kleurtegenstellingen, dat van de vrouw is bleeker, lichter, zeer wit, met een teer lichtrood over-



110 × 75 cm
JAN VAN DEN WOUWER MET ZIJN ZOON, PARIJS, LOUVRE. – PANEEL.



105 × 76 cm
MARIA CLARISSE, ECHTGENOOTE VAN JAN VAN DEN WOUWER, MET HAAR DOCHTER, DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE. – PANEEL.

togen; de kleur der lippen is weinig krachtig, de hals, door het modieuze costuum vrijgelaten, is krijtwit. Zeer dun zijn, in tegenstelling met het pendant, de grijsgroene schaduwen, die het gelaat heel voorzichtig modeleeren.

Het costuum van den man is bruin met zwart en kleurig doorweven mouwen; dik is de zwaar glanzende keten opgelegd. Zwart is de japon van de dame, met rood en groen geborduurde, witte doffen. Ook hier werd de verf dik opgebracht. Deze stukken hebben eveneens lang Rubens' naam gedragen. In de vervolgens afgebeelde portretten van Jan Woverius met zijn zoon en zijn vrouw Maria Clarisse met haar dochter (blz. 12 en 13), geschilderd omstreeks 1620, is de verf smeuiger en weeker behandeld en gaan de kleuren meer in elkander over. Voor het eerst past Van Dijck hier het later zoo geliefkoosde motief toe van een zuil met draperie in combinatie met een landschap als achtergrond. Dit zijn echte requisieten der barok; hun afkomst ligt in het Zuiden. Zij hebben de taak om de ruimte aanschouwelijker te maken en de kleur te verrijken. Het eerste is hier overigens, vooral in het vrouwenportret, nog niet bijzonder gelukt. Duidelijk is de neiging van den schilder om wat lossere zwier in de houdingen te geven, hetgeen vooral uitkomt in het portret van den man. Tot hetzelfde doel waarschijnlijk ook worden de handen van de vrouw wat langer gerekt. Uit alles spreekt het verlangen naar een zekere verfijning. Deze Jan Woverius, of de Wouwer, was schepen van Antwerpen en een vriend van Rubens, die hem eveneens geportretteerd heeft tezamen met Justus Lipsius en zijn broer, Philips Rubens.

Min of meer tot de portretten moeten ook gerekend worden de apostelkoppen, waarmee Van Dijck reeds in zijn allereerste jaren is begonnen en die hij tot 1621 is blijven maken. Aldus zijn er verschillende series ontstaan. Het denkbeeld om Christus en de twaalf apostelen elk op een apart schilderij weer te geven stamt vermoedelijk uit Spanje, waar dergelijke stukken werden gemaakt ten behoeve van de retablos, uit verschillende deelen bestaande altaarstukken. De oudste en bekendste serie is die der levensgroote bustes van El Greco. Hier te lande hebben er twee bestaan, van de hand van den portretschilder Cornelis Ketel die, naar mededeeling van Van Mander, voor één daarvan portretten van beroemde tijdgenooten heeft gebruikt. Ze zijn echter niet bewaard gebleven. Moge het uitgangspunt voor het schilderen van deze voorstellingen een godsdienstig geweest zijn, niet zelden werden zij aanleiding tot het maken van allerlei physionomische studies. De Spaansche hertog van Lerma had in 1603 aan Rubens opdracht gegeven voor een dergelijke serie. De apostelen van Rubens, met hun groote lichamen, kleine hoofden en elegante gebaren, zijn nog in manieristischen trant uitgevoerd. De schilder heeft ze door leerlingen laten copieeren en de copieën in 1618 aan Dudley Carleton aangeboden. Van Dijck zal ze dus zeker hebben gekend, maar had zich in vroeger jaren reeds aan dit thema gewaagd. Wat hij schept is een reeks realistische,

hier en daar zelfs fel-rauwe natuurstudies, die hij dikwijls voor zijn composities heeft gebruikt, zooals voor een S. Sebastiaan (blz. 4), de Bespotting (blz. 5) en vele andere. Er is over deze apostelen heel wat te doen geweest. In 1660 heeft te Antwerpen een proces plaats gehad over de authenticiteit van 13 stukken, die een kanunnik der Onze Lieve Vrouwekerk had gekocht. Daar zijn vrienden hem zeiden, dat de stukken valsch waren, trachtte hij den koop ongedaan te maken en de betaalde 1900 gulden terug te krijgen. Als getuigen werden o.a. gehoord: Jordaens, Gonzales Coquez en Jan Brueghel II, die allen beweerden, dat de stukken in kwestie slechts copieën van leerlingen waren. Het is helaas niet meer na te gaan van welke serie hier sprake geweest is. Thans bestaat er slechts één compleet, waarvan de stukken echter her- en derwaarts verspreid zijn. Het is de z.g. Boehlerserie, die in 1914 door een Zwitsersch kunsthandelaar van dien naam in Italië werd ontdekt; de Christuskop bevindt zich nu nog te Genua. De koppen uit deze Boehler-serie staan het dichtst bij Rubens wat betreft de zuivere, meer afgewerkte schilderwijze. Onvolledige series zijn te vinden in Dresden, n.l. 5 stuks, en een gelijk aantal in de collectie Spencer te Althrop-park. Wanneer de beide laatste compleet zijn geweest, dan zou Van Dijck dus tusschen 1614 en '20 drie series van dertien, dus negen en dertig stukken geschapen hebben. Onmogelijk is dit niet, gezien zijn groot prestatievermogen. Het is alleen nog steeds niet definitief vastgesteld, hoe de chronologische volgorde dezer series is. Vermoedelijk zijn de stukken uit Dresden de oudste, omstreeks 1615 en '16 ontstaan. De Boehler-serie wordt omstreeks 1619 gedateerd, terwijl die uit Althrop-park waarschijnlijk uit een mengsel van authentieke werken en copieën bestaat. Bovendien is er nog een reeks te Burghausen, of geheel of gedeeltelijk uit leerlingencopieën bestaande, en tenslotte zijn er in verschillende musea nog losse stukken aan te wijzen van de hand van Van Dijck zelf, waarvan wij er hier een afbeelden (blz. 16). Deze Judas Thaddeus moet als een studiekop worden beschouwd: er valt een sterke overdrijving van het grimas in waar te nemen, die ook den jongen Rembrandt eigen is. Dit model is voor den beulskop op den St. Sebastiaan (blz. 4) gebruikt.

Half gelaatsstudies, half religieuze voorstellingen dus. Zoo komen wij vanzelf op de laatste terug. Aan het einde der vroege periode is nog veel belangrijks op dit gebied ontstaan. In de eerste plaats de Sint Maarten (blz. 17), die zich in de kerk van Saventhem, een dorpje nabij Brussel, bevindt. Het bijna 2 meter hooge doek toont ons de traditioneele voorstelling van den heilige die, op zijn paard gezeten, een stuk van zijn mantel afsnijdt, teneinde dit aan een bedelaar te schenken. In het Museum



65 × 47 cm

DE APOSTEL JUDAS THADDEUS, PARIJS, LOUVRE. - PANEEL.

Boymans bevindt zich een voorstudie in krijt van de halfnaakte rugfiguur. De techniek van dit stuk is glad en doorwerkt, de compositie, met sterke diagonalen opgebouwd, verraadt een groot gevoel voor even-



170 × 160 cm
ST. MARTINUS, KERK TE SAVENTHEM. – PANEEL.

wicht; ondanks het feit, dat de figuren het vlak geheel vullen staan zij goed in de ruimte. Het exemplaar te Saventhem is zeker het oudste der drie versies, die er van hetzelfde onderwerp bekend zijn. Volgens de legende moet Van Dijck het op zijn reis naar Italië, in 1621, hebben geschilderd als herinnering aan zijn verblijf te Saventhem waar hij zich hopeloos zou hebben verliefd op de dochter van den drossaert. Er wordt voor dit stuk wel gewezen op invloed van Titiaan; de ruiterfiguur zou ontleend zijn aan zijn Ondergang der Egyptenaren in de Roode Zee, niet direct, maar via een houtsnede van Domenico delle Grecche. Zeer overtuigend is deze bewering echter niet. Dat Van Dijck, ook vóór zijn

verblijf in Italië, veel aan Titiaan heeft ontleend, staat vast. Hij was immers door Rubens' verzameling met den Venetiaanschen meester in contact gekomen. De geheele compositie van dit werk herinnert echter meer aan Rubens. Aan zijn leermeester ontleent hij ook het onderwerp van den Heiligen Hieronymus (Dresden, Gemäldegalerie). Het is de vierde maal dat Van Dijck dit thema opvat sinds het op blz. 5 genoemde schilderij uit Weenen. Thans geeft hij het in zijn definitieven, volmaakten vorm. Hier valt geen spoor meer van de onbeholpenheden uit het eerste stuk te bespeuren. Vlot en smeuig is de penseelstreek, vloeiend de kleur; prachtig zijn de licht- en schaduweffecten en de beweging, die de geheele compositie beheerscht; de spanning in het lichaam, die de vertolking geeft van de innerlijke bewogenheid van den heilige, en zich zelfs meedeelt aan de kromming der boomtakken en de plooien der draperie. De combinatie van landschap en gordijn mag hier misschien eenigszins vreemd aandoen, maar het laatste vervult, behalve als kleurnoot, een belangrijke rol in de compositie door de diagonale werking. Ook nu heeft hetzelfde model dienst gedaan voor een profane voorstelling, een Dronken Sylenus (blz. 19). De in zwaren roes voortstrompelende is hier omringd door vier figuren, die de compositie wel vol, maar toch niet gedrongen maken, en dit ondanks het feit, dat slechts het voorovergebogen lichaam van den Syleen eenige dieptewerking geeft, die door het afgewende hoofd der bacchante en den achterovergegooiden kop van de drinkende figuur wat wordt vergroot. Het onderwerp, en ook de samenstelling wel eenigszins, zijn ontleend aan Rubens. Maar wat een andere geest spreekt er uit het werk van Van Dijck. Hoeveel meer woeste baldadigheid, teugellooze levensdrift en ongedwongen lachlust klinkt er uit het gelijknamige stuk, dat zich in hetzelfde museum bevindt. Bij Rubens vergeleken hebben Van Dijck's gestalten een zekeren adel, zijn in hun gebaar en houding gedistingeerd, zonder dat er sprake is van slapheid of gemaniereerdheid. Eenige verwantschap met de Silenus vertoont de Jupiter en Antiope (blz. 20), waarvan de eerste versie hier wordt afgebeeld, en een andere zich te München bevindt. De geheele compositie, met het rustende, naakte lichaam tegen een donkeren, door geboomte afgesloten grond, is Italiaansch. De houding der Antiope-figuur, die sterk herinnert aan de bacchante uit de Silenus, is ontleend aan Titiaan. Zij komt voor op het z.g. Bacchanaal in het Prado (vgl. blz. 28). De contrasten in houding en kleur, b.v. die van den geheven en den ongeheven arm, het gebogen en het gestrekte been, die der witte doek en roode draperie, van het blanke vrouwenlichaam en het donkerbruine van den als satyr voorgestelden Jupiter, verleenen de compositie een groot evenwicht. De hemel boven het



107 × 91.5 cm
DRONKEN SILENUS, DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE.

donkere landschap is blauw met wit en geeft juist de lichte noot, die het geheel voor te groote donkerte behoedt. Het werk mag een der beste uit dezen tijd heeten en heeft toen ook stellig als zoodanig gegolden, daar het herhaalde malen gegraveerd is. Vooral het Münchener exemplaar is zeer mooi en heeft vermoedelijk tot de nalatenschap van Rubens behoord die, in de jaren van Van Dijck's medewerking, veel van hem verworven had.

Het reproduceeren van schilderwerken door gravures was vroeger



150 × 220 cm

JUPITER EN ANTIOPE, GENT, MUSEUM.

evenzeer in zwang als thans het fotografeeren ervan. Het was een vrij gemakkelijk en goedkoop vermenigvuldigingsprocédé. Er werden echter ook wel geschilderde copieën gemaakt, en dit is juist met het werk van Van Dijck vaak gebeurd. Deze copieën zijn soms van zijn eigen hand, vaker van die van leerlingen of navolgers. Zoo komt het, dat er zoo dikwijls verscheidene exemplaren van een stuk worden aangetroffen. Het is altijd zaak om, als men ergens een Van Dijck aantreft, zich er goed van te vergewissen of men wel met een origineel te doen heeft.

Zeer dicht bij de Antiope staat, wat stijl betreft, de Boetende Magdalena uit het Rijksmuseum te Amsterdam (blz. 21). Vroeger werd het stuk als Venus betiteld, maar het is stellig een Heilige Magdalena, die in vertwijfeling de handen wringt en den blik ten hemel heft. Het engelenfiguurtje (geen cupido) naast haar draagt de glazen zalfvaas, waarin het zonlicht weerkaatst, evenals in het blonde haar van de heilige. Zoo worden de beide attributen, de zalf, waarmee zij de voeten van den Heiland zalfde en de haren, waarmee zij die afdroogde, op in het oog springende wijze voorgesteld. Bijzonder is de diagonale lijn waarin de figuren gezet zijn; die der Magdalenagestalte is zeer sterk en wordt door de andere richting van het kind in evenwicht gebracht. De zware vormen der vrouwen-



168 × 148 cm

BOETENDE MAGDALENA, AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM.

figuur zijn eigenlijk weinig in overeenstemming met de geestesgesteldheid eener boetvaardige; maar het is een kenmerk van de barok om bijbelsche zoowel als mythologische figuren heroïsche, zware vormen te verleenen. Het engeltje vertoont overeenkomst met de Nicolaas Rubens met het vogeltje, waarvan hierboven sprake is geweest. Prachtig is de losse, rulle schilderwijze en treffend de manier waarop het stilleven met schedel en boeken op den voorgrond met enkele streken is neergezet. Als tegenstuk hiervan moeten wij den Heilige Hieronymus met engel (blz. 22) beschouwen. Het heeft ongeveer dezelfde afmetingen



167 × 154 cm
DE HEILIGE HIERONYMUS, STOCKHOLM, MUSEUM.

en geeft denzelfden gedachtengang van den als heros voorgestelden asceet. Meer en meer verdiept zich de expressie en dringt Van Dijck psychisch in zijn onderwerpen door. Dieper dan Rubens, die in den regel de dingen op meer tastbare, materialistische wijze uitbeeldt.

In den zomer van 1620 had Rubens het portret onderhanden van gravin Arundel, die op de doorreis naar Italië, te Antwerpen vertoefde. Waarschijnlijk heeft zij Van Dijck bij die gelegenheid leeren kennen en hem aanbevolen aan den graaf, die een groot kunstkenner was. Wij zien den schilder althans in het najaar reeds in Engeland de functie van hof-



78 × 66 cm

CORNELIS VAN DER GEEST, LONDEN, NATIONAL GALLERY. – PANEEL.

schilder bekleeden. Een jaargeld van 100 pond sterling wordt hem toegekend. Hij werd dus goed ontvangen. Koning Jacobus I evenwel was allerminst kunstzinnig en in zijn oogen was een schilder niet meer dan een dienstknecht. Van Dijck's waarlijke beschermer moet graaf Arundel geweest zijn. De groote collectie, die hij bezat, bood den schilder ruimschoots gelegenheid om zijn geliefden Titiaan te bestudeeren. Het portret van graaf Arundel (New York, part. coll.) is ongeveer het eenige werk



82 × 110 cm
DE SCHILDER FRANS SNIJDERS EN ZIJN VROUW, KASSEL, MUSEUM.

tijdens dit korte verblijf aan de overzijde van het Kanaal ontstaan. Na vier maanden keert Van Dijck reeds naar het vasteland terug voor een verlof van acht maanden, doch niet zonder zijn 100 pond sterling te hebben getoucheerd, die als een belooning „voor bijzondere diensten" – men weet niet welke – staan geboekt. Tijdens deze acht maanden ontstaan bijna uitsluitend portretten, bijna alle van kunstenaars en kunstvrienden. Tot de laatste behoort dat van Cornelis van der Geest (blz. 23), een zorgvuldig uitgevoerd portret van dezen maecenas, opdrachtgever van Rubens en verzamelaar. De schilder Willem Verhaegt, conservator van de collectie Van der Geest, heeft hiervan een schilderij gemaakt, waarop tevens het bezoek, door Albertus en Isabella aan deze verzameling gebracht, werd afgebeeld. Ook vele kunstenaars, die hierbij tegenwoordig waren, en waaronder natuurlijk Rubens en Van Dijck, zijn mede vereeuwigd. De meeste van hen zaten Van Dijck model: de landschapsschilder Jan Wildens, de dierenschilder Paul de Vos, Frans Snijders en zijn echtgenoote (blz. 24), geen pendants, maar een groep nu, waarbij de vrouw stijver poseert dan de man, hetgeen misschien wel aan het costuum te wijten is, maar ook de gelaatsuitdrukking is strakker. De verfijning, die zich in gelaat en handen van den man openbaart, maken het haast onbe-



81 × 69 cm
ZELFPORTRET MET KETEN, MÜNCHEN, PINAKOTHEEK.

grijpelijk, dat dit de schilder is der gargantueske stillevens. Rubens liet zijn vrouw, Isabella Brand, door Van Dijck portretteeren. Zij is afgebeeld met een schalkschen lach op haar intelligent gelaat, zittende tegen den achtergrond van Rubens' tuin, met het portaal, dat toegang gaf tot de woning (Leningrad, Ermitage). Het stuk is, volgens de overlevering, door den schilder bij zijn vertrek naar Italië aan Rubens cadeau gegeven. Ook zelfportretten, alle met bevalligen zwier uitgevoerd, behooren in dezen tijd thuis. Het hier afgebeelde zelfportret met keten

(blz. 25) is wel een van de mooiste. Het zou misschien ook in Italië geschilderd zijn (zie blz. 29). Een nieuw onderwerp, waaraan de schilder zich nu waagt is dat der familiegroepen. Het is althans voor hem nieuw; de eerste, die het te Antwerpen heeft toegepast, was Cornelis de Vos.

Wanneer de termijn van het verlof verstreken is, keert Van Dijck niet terug naar Londen, maar vertrekt hij naar Italië. Heeft graaf Arundel bij den koning bewerkt, dat de schilder verlof kreeg voor deze reis? Heeft Rubens den jongen meester aangespoord om zijn ontwikkeling door een bezoek aan Italië te bevorderen? Met zekerheid is hieromtrent niets bekend. Wel heeft Rubens hem stellig allerlei introducties meegegeven, hetgeen uit de geheele reisroute blijkt. De bewering, dat Rubens het vertrek van zijn medewerker gaarne zou hebben gezien, daar hij hem als een gevaarlijken concurrent begon te beschouwen, is zeker niet juist; evenmin waarschijnlijk het verhaal, dat Van Dijck ten afscheid het portret van Isabella Brand, een Doornenkroning en een Verraad van Judas aan Rubens ten geschenke heeft gegeven en op zijn beurt een van 's meesters beste paarden ontving.

Het vertrek had in November 1621 plaats. De eerste stad, die op Italiaanschen bodem werd aangedaan was Genua, de stad, die met Antwerpen nauwe handelsbetrekkingen onderhield, en waar veel landgenooten van den schilder gevestigd waren. Rubens had er in 1608 verblijf gehouden en zijn werk over de Genueesche paleizen zou in het volgende jaar, 1622, het licht zien. Stellig was het door Rubens' introductie dat Van Dijck in contact kwam met Lucas en Cornelis de Wael (blz. 27), beiden schilders, waarvan de laatste met een dochter van Jan Brueghel was gehuwd. Bij hen bleef Van Dijck ongeveer twee maanden, gedurende welke hij relaties aanknoopte met alle adellijke Genueesche families, die hem weldra met opdrachten zouden vereeren. Het doel van de reis was echter in de eerste plaats Rome. Hier vond Van Dijck gastvrijheid bij kardinaal Bentivoglio (blz. 30), die gedurende negen jaar pauselijke nuntius in de Zuidelijke Nederlanden geweest was, en in zijn Della Guerra in Fiandra den tachtigjarigen oorlog beschreven heeft. Ook hier was het Rubens' introductie, die Van Dijck in contact bracht met dezen prelaat. Het allereerst heeft hij trouwens aan de Engelsche legatie vertoefd, alwaar hij den gezant in Perzië, Sir Robert Shirley, ontmoette, dien hij, met zijn Perzische vrouw, in hun rijke, exotische kleederdracht portretteerde. Tegelijk ontstaan dan de beeltenissen van den Vlaamschen beeldhouwer Frans Duquesnoy (Brussel, Museum) en van den Engelschen gezant G. Gage, die bij den Paus een huwelijk trachtte te bemiddelen tusschen



120 × 100 cm
DE SCHILDERS LUCAS EN CORNELIS DE WAEL, ROME, KAPITOOLMUSEUM.

den Engelschen kroonprins en de Spaansche infante. Om portret te schilderen was Van Dijck overigens niet naar Rome gekomen; hij wilde studeeren. Niet de monumenten der Oudheid trekken hem, maar de Italiaansche schilderkunst, Titiaan natuurlijk, naar wien hij schetsen maakt. De Aardsche en Hemelsche liefde, de Opvoeding van Cupido, Paulus III en zijn nepoten vinden wij onder de vele teekeningen naar dezen meester in Van Dijck's schetsboek terug. Dit schetsboek van de Italiaansche reis is in zijn geheel bewaard gebleven en bevindt zich thans te Chatsworth, in de collectie van den Duke of Devonshire. Het werd



SCHETS NAAR HET „BACCHANAAL" VAN TITIAAN,
SCHETSBOEK, CHATSWORTH, DUKE OF DEVONSHIRE.

in het begin van de 18e eeuw voor deze verzameling verworven uit de nalatenschap van Sir Peter Lely, den schilder, te zamen met een ander exemplaar van den schilder Daniel van Dijck, die een eeuw later dan Anton in Venetië werkzaam geweest is. Langen tijd heeft dit eveneens als van den grooten meester afkomstig gegolden. Beide stukken zijn op een gegeven oogenblik spoorloos verdwenen en duiken in het begin van de 19e eeuw weer op in de verzameling van den graveur S. W. Reynolds. Na verscheidene malen te zijn verkocht, zijn zij tenslotte weer daar beland, waar zij oorspronkelijk thuis hoorden. De meeste schetsen, die in Van Dijcks schetsboek voorkomen, zijn gemaakt te Rome en Venetië. Behalve copieën naar Titiaan (blz. 28) zijn er naar Rafaël – en wel van het vroege werk van dezen schilder, niet van het late, dat overigens in de 17e eeuw juist meer in tel was – van da Vinci, Veronese, en anderen. Met vluchtige pennestreken in bruinen inkt zijn de composities der groote meesters vastgelegd. De teekeningen zijn hier en daar met het penseel gehoogd. Soms staan er namen bij, die echter niet alle juist zijn, maar toeschrijvingen uit dien tijd. Ook andere schetsen vinden wij, b.v. die naar de muurschilderingen der villa Aldobrandini, de eerste muurschilderingen die toen juist uit de Oudheid

waren teruggevonden. Dit was vooral voor de schilders een evenement; zij hadden tot nu toe de Oudheid slechts door beeldhouwwerken leeren zien. Dan zijn er notities van hetgeen Van Dijck om zich heen waarneemt: de dames, die hij op straat ziet, de signore, een gezelschap comedianten, de Venetiaansche gondoliers, een struisvogel (blz. 29), volgens het onderschrift „Titian", naar een – onbekende – teekening van dezen meester. Maar de gehurkte vogel rechts onderaan is zeker naar het leven gemaakt, daar er „vivo" onder staat, en een verder bijschrift verklaart: „acty als de struys gram is".



SCHETS VAN EEN STRUISVOGEL, SCHETSBOEK, CHATSWORTH, DUKE OF DEVONSHIRE.

In Venetië, waarheen Van Dijck in Augustus van het jaar 1622 vertrok, ontmoet hij den Hollandschen verzamelaar Lucas van Uffel, uit wiens collectie de Castiglione van Rafaël later te Amsterdam geveild is. Hij werd door Van Dijck eenige malen geportretteerd, evenals Daniel Nijs, de makelaar, die aan Arundel en Dudley Carleton antiquiteiten leverde en voor Karel I over den aankoop der collectie van Vincenzo Gonzaga heeft onderhandeld. De meeste schetsen naar Titiaan zijn, zooals voor de hand ligt, in Venetië ontstaan. In gezelschap van gravin Arundel, die genoodzaakt was de stad om politieke redenen te verlaten, gaat de reis vervolgens naar Turijn, via Mantua. Hier wordt Van Dijck door Fernando Gonzaga, den zoon van Rubens' opdrachtgever, ontvangen. Fernando schenkt hem, als betaling voor een portret, een gouden keten met een medaillon, dat den beeldenaar van den hertog draagt. Dit zou misschien de keten zijn, die Van Dijck op het zelfportret te München tooit (blz. 25). In dat geval zou het dus niet in 1620 geschilderd zijn. Na een zeer kort verblijf te Milaan wordt Turijn in begin December bereikt. Hier vallen Van Dijck aan het hof van den graaf van Piemont verschillende portret-opdrachten ten deel; de werken zijn echter alleen in gravure bewaard gebleven.



196 × 145 cm
KARDINAAL BENTIVOGLIO, FLORENCE, PALAZZO PITTI.

Daarna keert hij naar Rome terug, en doet onderweg Florence aan. Hier vindt het weerzien met Sustermans plaats, thans hofschilder der Medici. In den aanvang van 1623 is Van Dijck te Rome. Zeker is hij van plan geweest er voor langen tijd te blijven; hij vestigt er althans een eigen atelier. Zijn betrekkingen met de geestelijkheid aldaar, o.a. met den reeds ge-

noemden kardinaal Bentivoglio, konden hem voor het verkrijgen van opdrachten zeer goed te stade komen. In de eerste plaats maakt hij het brillante portret van zijn beschermheer (blz. 30), indrukwekkend door de grootsche allure der toch eigenlijk zoo eenvoudige pose, om de gloeiende kleur van het scharlakenrood, en om de levendige uitdrukking van den fijnen, schranderen kop. Nog levendiger, plastischer, is het portret van kardinaal Rivavola, dat zich thans in Amerikaansch bezit bevindt.

In November van hetzelfde jaar vinden wij Van Dijck te Genua terug. Blijkbaar heeft hij zich te Rome niet thuis gevoeld, kon hij zich in den schilderskring zijner landgenooten niet aanpassen. Gewoonlijk wordt beweerd, dat „il pittore cavaliersco" daar niet in den smaak viel om zijn al te groote, voorname reserve, zijn te hoofsche allures en zijn omgang met vorsten en prelaten. Het ligt echter meer voor de hand om aan te nemen dat Van Dijck zich niet kon vereenigen met de werkwijze der bentgenooten, die naar beelden en naaktmodel schilderden.

Van Genua, waar hij een atelier met leerlingen vestigt, vertrekt Van Dijck in het voorjaar van 1624 naar Sicilië. Vlak na zijn aankomst breekt er een pestepidemie uit, waardoor hij weer spoedig van het eiland werd verdreven. Toch is het tot uitvoering van enkele orders gekomen, en ontstaat het portret van den landvoogd, Philip Emmanuel van Savoye (Dulwich); deze viel kort daarna ten offer aan de ziekte. In het schetsboek vinden wij het portret van een oude dame, de zes-en-negentigjarige schilderes Sophonisba Anguisciola, vergezeld van een bijschrift, waarin Van Dijck haar kwaliteiten roemt en ook de nuttige wenken, die zij hem gaf. Verder zijn er aanteekeningen betreffende den medicus Falgverana, die Rubens van de jicht genezen heeft, en die gestorven is in de gevangenis, waarin hij wegens het stelen van diamanten geraakte. Aan de ramp, die op het eiland woedde, heeft Van Dijck verschillende opdrachten te danken gehad. In de maand Juni werd n.l. het gebeente der H. Rosalia in een grot gevonden, en hierbij zocht men redding tegen de pest. Zoodoende werden er voor vele kerken en kapellen voorstellingen der Heilige gevraagd; hiervan zijn er zeker verschillende door Van Dijck uitgevoerd. Hij vond den vorm, die het beste tot de verbeelding der geloovigen sprak: de Heilige, verrijzende uit de rots en heil schenkende.

Het vertrek uit Palermo had in September plaats in gezelschap van Jan Brueghel d.j. Te Genua wordt het stuk voltooid, dat Van Dijck te Palermo voor de broeders van den Rozenkrans was begonnen: de H. Dominicus, den rozenkrans ontvangend uit de handen van Maria; de compositie ervan is door Titiaan's Madonna Pesaro beïnvloed.



246 × 172.5 cm
MARKIEZIN ELLENA GRIMALDI—CATTANEO, PHILADELPHIA, JOSEPH E. WIDENER.

Nu ontstaan de beroemde portretten der Genueesche nobili, in wier statige barokpaleizen de schilder als een graag geziene gast verkeerde:

de Spinola, de Dorea Cattaneo, de Balbi, de Lomellini, de Brignole Sale. De vroegste dezer portretten vertoonen nog eenigen invloed van Rubens, die ook in deze stad Van Dijck's voorganger was geweest; daarna wordt de stijl wat romantischer, het coloriet dieper en rijker, meer naar dat van Titiaan zweemend. Hoog en ongenaakbaar, als vertegenwoordigers van eeuwenoude geslachten, rijzen de lange gestalten voor ons op, ons aanziende niet zonder beminnelijkheid maar tegelijk met een gereserveerdheid, die elke neiging tot verdere toenadering uitsluit: de bevallige Ellena Grimaldi-Cattaneo (blz. 32), die Honoré de Balzac tot een novelle geïnspireerd heeft; Paulina Adorno (blz. 33) in haar blauw fluweelen costuum met goudgalon, staande tegen een grijs en rood fond. In haar voorname, slanke hand wordt de roode bloem tot een kleinood; zijzelf is een kleinood, dat stralend te pronken staat, evenals de rood en blauwe papegaai op de stoelleuning. En dan haar echtgenoot, de marchese Antonio Guilio Brignole Sale (blz. 34), zwierig gezeten op het grijze paard, waarboven het zwart fluweel van het costuum en het karmozijn der draperie zoo prachtig uitkomen. Dit hoogst belangrijke stuk is het eerste ruiterportret van den schilder, een genre, waardoor hij later in Engeland beroemd zal zijn. Van Dijck heeft dit voor hem nieuwe motief direct op de moeilijkste wijze behandeld, n.l. door paard en ruiter frontaal op te stellen. Bijzonder fraai is het nerveuze wezen van het paard weergegeven, zeer gevoelig het gelaat van den ruiter, die eer als dichter dan als krijgsman is voorgesteld. Verschillende malen worden de kinderen met de ouders mee geportretteerd; kleine edellieden in den dop, maar toch kinderlijk onbevangen. Van Dijck geeft ze buitengewoon goed



286 × 198 cm
PAULINA ADORNO, MARKIEZIN BRIGNOLE SALE,
GENUA, PALAZZO ROSSO.



286 × 198 cm
MARKIES ANTON GIULIO BRIGNOLE SALE, GENUA PALAZZO ROSSO.



219 × 151 cm
KINDEREN DER FAMILIE BALBI, LONDEN, NATIONAL GALLERY.

weer. De Kinderen Balbi (blz. 35), drie jongens, waarvan één, onder de twee jaar, als meisje gekleed, zijn kinderen, ondanks de statige pose,

ondanks den uitzonderlijken rijkdom van hun kleeding. De oudste, waardig als een familiehoofd, is in het rood met goud gekleed; hij draagt roode kousen en gele laarzen en houdt een zwarten hoed in de hand; zwart is het costuum van den tweede, terwijl de kleinste weer in het rood is. Elk der costuums is met goudborduursel overladen. Zwart zijn de kauwen, met roze in de snavels en pooten, zwart de draperie tegen de wit marmeren zuilen.

Al deze Genueesche portretten – er waren er ruim zeventig – hebben tot het einde der achttiende eeuw de paleizen, waar ze ontstaan zijn, nooit verlaten. Daarna werden vele door de Fransche invasie en de revolutie verstrooid en zoodoende zijn verschillende, die bij elkander hoorden, verspreid geraakt.

Behalve deze portretten schiep Van Dijck nog verscheidene godsdienstige voorstellingen, w.o. er vele zijn van den Gekruisigde.

In Maart 1625 sterft Jacobus I van Engeland. Dit feit heeft Van Dijck er waarschijnlijk toe aangezet om Genua te verlaten, daar hij vreesde, zijn kansen in Engeland te verspelen. Het was hem n.l. ter oore gekomen, dat zijn beschermer, Arundel, meer en meer werd verdrongen door den Duke of Buckingham, den favoriet van den nieuwen koning. Wij vervolgen de reis van den schilder tot Marseille en St. Jean Marienne, waar hij ziek wordt, en verliezen dan zijn spoor, tot wij hem in 1627 weer te Genua terugvinden. De éénjarige afwezigheid is nog altijd een duister punt in de biographie van Van Dijck. Maar in hetzelfde jaar 1627 is hij te Antwerpen terug, in verband met het overlijden van een zijner zusters. Reeds in 1622 was zijn vader gestorven, doch toen had hij de reis naar het vaderland niet ondernomen. In 1627 nog ontstaat het portret van den Antwerpenaar Pieter Stevens (blz. 39), dat met dit jaar is gedateerd; het pendant, Anna Wake, (blz. 38) is in het volgende jaar gemaakt. Stevens was een collectionneur, zijn vrouw de dochter van een rijk Engelsch koopman, vriend van Rubens en Dudley Carleton.

De dood van zijn zuster, die begijn was, moet Van Dijck diep hebben geschokt. Zelf maakt hij zijn laatste wilsbeschikking ten gunste van de beide andere zusters, ook begijnen, en sticht een altaar voor het Antwerpsche begijnhof. Wij vinden hem aangesloten bij de gezellenbroederschap, een onder leiding der Jezuïeten staande confrerie van ongehuwden. Ook Anton van Dijck schijnt de religieuze neigingen, heel zijn familie eigen, te hebben gedeeld. De stemming, waarin hij in dezen tijd verkeerde, spreekt het sterkst tot ons uit den Nood Gods (blz. 40), een meer dan levensgroot stuk, zeer diep van inhoud om de uitdrukking

van smart en berusting. Hoewel het werk sterk geleden heeft, verleent de fijne, grijze toon het een voornaam en dichterlijk aspect.

Er is wel eens beweerd, dat Van Dijck's terugkeer naar Antwerpen verband zou houden met de afwezigheid van Rubens, die na den dood van Isabella Brand vertrokken was, en tusschen 1627 en '29 een diplomatieke reis naar de Noordelijke Nederlanden, Spanje en Engeland maakte. Zoodoende zou Van Dijck van concurrentie dus niets te vreezen hebben. Deze bewering wordt al dadelijk gelogenstraft door het feit, dat ook Van Dijck naar de Noordelijke Nederlanden is vertrokken en zich, vermoedelijk op Rubens' aanraden, naar het hof van Frederik Hendrik begeven heeft. De smaak van het Nederlandsche hof ging uit naar het grootsche, representatieve en elegante, hetgeen in wezen on-Nederlandsch is. Het waren dan ook meestal kunstenaars uit het Zuiden, die er een emplooi vonden. Gerard Honthorst, een Noordnederlander weliswaar, maar sterk Italiaansch beïnvloed, was er hofschilder, en Van Dijck heeft hem ontmoet. Dit is juist in het jaar, waarop Honthorst naar Engeland vertrekt om in opdracht van Karel I een allegorie te schilderen voor Whitehall. Deze opdracht was hem vermoedelijk ten deel gevallen door de tusschenkomst van Elisabeth van Bohemen, 's konings zuster, die in ballingschap in den Haag vertoefde. Inmiddels portretteert Van Dijck den stadhouder en zijn gade. Helaas zijn deze stukken niet in Holland gebleven, maar bevinden zij zich thans in Amerika. De beide portretten, die het Pradomuseum bezit, zijn hier copieën van. Meer nog dan portretten verlangde men figuurstukken: een schoorsteenstuk voor het slot Honselaarsdijk met een tafereel uit den Pastor Fido, een Heilige Familie op de rust tijdens de vlucht naar Egypte (München), verschillende allegorische en mythologische voorstellingen, die in de nalatenschap van Amalia van Solms werden aangetroffen.

Teruggekeerd naar Antwerpen, heeft de schilder de handen vol. In de nu volgende periode van drie jaar zijn minstens 150 stukken ontstaan, w.o. illustraties uit den Pastor Fido en uit Tasso's Jerusalem Bevrijd (b.v. een Rinaldo en Armida; zie blz. 49). Dan bijbelsche voorstellingen, waaronder nog eens het thema van den H. Sebastiaan voorkomt, een Nood Gods, een Kruisoprichting in den trant van Rubens voor de kerk te Douai, verschillende Madonna's, en Aanbiddingen. Maar portretten het meest. Deze zijn, in tegenstelling met de Italiaansche, zeer sober van kleur. Wit en zwart vormen de hoofdtinten, hetgeen trouwens wel uit de mode te verklaren valt. Dat zij desondanks zeer indrukwekkend zijn, bewijst het portret van Isabella van Oostenrijk (blz. 41), ontstaan omstreeks 1628. De regentes is voorgesteld in het clarissenkleed, dat



113 × 98 cm
ANNA WAKE, ECHTGENOOTE VAN PETER STEVENS, DEN HAAG, MAURITSHUIS.

zij na den dood van Aartshertog Albert had aangenomen. Het[1] bijzondere van dit statige en tegelijk zoo levendige stuk is, dat het niet naar het leven is geschilderd, doch naar een borstbeeld, door Rubens in 1625 na de inname van Breda gemaakt. Het gelukte Van Dijck om, eenige jaren na de voltooiing van dit portret, in 1630, als hofschilder der landvoogdes te worden aangesteld. Zoodoende ontving hij nu ook onder den Brusselschen adel vele opdrachten. Isabella kende hem een jaargeld van 250 gulden (nu zeker meer dan het tiendubbele) toe. De relatie met



113 × 98 cm

PETER STEVENS, DEN HAAG, MAURITSHUIS.

de landvoogdes brengt den schilder in 1631 in aanraking met Maria de Medici, de koning-weduwe van Frankrijk, die met haar tweeden zoon, Gaston d'Orléans, min of meer als ballinge in de Nederlanden vertoefde. De eene schitterende ontvangst na de andere werd haar bereid en zoo begeleidde Isabella haar naar Antwerpen. Hier werd een bezoek gebracht aan de drukkerij Plantijn-Moretus, het atelier van Rubens en dat van Van Dijck. De laatste schildert Maria de Medici, een waardige matrone, majestueus in een zetel tronend. Misschien heeft deze vorstin den schilder



303 × 223 cm

BEWEENING, ANTWERPEN, MUSEUM.

aanbevolen aan haar dochter Henriette Maria, die met Karel I van Engeland was gehuwd. En zoo vormt zich een nieuw aanknoopingspunt met het Engelsche hof.

Onder de portretten uit deze tweede Antwerpsche periode bestaan er vele, die niet meer dan schetsen in grisaille of in krijt zijn. Zij hebben



183 × 121 cm

REGENTES ISABELLA, TURIJN, PINAKOTHEEK.



22 × 17 cm
JOOST DE MOMPER, ETS VOOR DE ICONOGRAPHIE.

gediend als voorbeeld voor de prenten der iconographie, d.i. een serie portretten van belangrijke personen. Dergelijke iconographieën werden reeds gedurende de 14e eeuw in Italië gemaakt; het denkbeeld was dus niet nieuw, wel het feit, dat de geheele serie door één en denzelfden schilder werd uitgevoerd. De prenten zelf zijn trouwens niet door Van Dijck, maar door bekende graveurs als Paulus Pontius, Lucas Vorsterman en Pieter de Jode gemaakt. Slechts 18 prenten zijn van Van Dijck's hand; dit zijn etsen, geen gravures, maar die later door den graveur zijn bijgewerkt (blz. 42). In deze etsen vinden wij een losheid van stijl en een grootschheid van allure, die het doet betreuren, dat Van Dijck zich niet meer op dit terrein bewogen heeft. Zijn roem zou, gelijk dien van Rembrandt, evenzeer voor den schilder als voor den graphicus gegolden hebben. Het plan voor deze iconographie werd waarschijnlijk opgevat tijdens den werktijd bij Rubens, die een graveerschool had voor het reproduceeren van zijn eigen werk. Een commercieele onderneming dus. Wellicht zag Van Dijck er iets in om hetzelfde met portretten te beproeven. De eerste uitgave, in 1636 bij Martinus van Emden, bevat 80 portretten in 3 reeksen: vorsten, vorstinnen en krijgslui, staatslieden en geleerden, kunstenaars en kunstliefhebbers. Na Van Dijck's dood is er een nieuwe uitgave verschenen waaraan 11 prenten benevens het borstbeeld van den schilder zijn toegevoegd. Tenslotte, in 1645, kwam er een uitgave met het afgeronde getal van 100 afbeeldingen. Het werk heeft daarna nog verschillende drukken beleefd. Niet alle afgebeelde personen zijn naar het leven gemaakt; vanzelf niet de overledenen, als Erasmus, doch ook onder de tijdgenooten zijn er die Van Dijck nooit persoonlijk heeft ontmoet; zooals Gustaaf Adolf, Wallenstein, Tilly. Onder de portretten der schilders treffen wij verscheidene aan van mannen, die Van



33 × 28.7 cm
KAREL I EN HENRIETTE MARIA MET HUN KINDEREN, ROTTERDAM, MUSEUM BOYMANS. – PAPIER OP PANEEL.

Dijck bij zijn verblijf in Nederland heeft leeren kennen: Honthorst, Palamedesz, Poelenburg, Mierevelt, Van Ravesteijn. Merkwaardig is, dat Frans Hals ontbreekt, ofschoon beide schilders elkander volgens de overlevering hebben ontmoet. Van de geteekende en geschilderde schetsen moeten verschillende niet als voorstudies voor de iconographie worden beschouwd, maar als latere copieën, die door anderen weer naar de prenten zijn vervaardigd.



370 × 265 cm
KAREL I TE PAARD, BEGELEID DOOR ZIJN STALMEESTER ST. ANTOINE,
WINDSOR CASTLE.

Nog eer de iconographie gepubliceerd werd, is Van Dijck naar Engeland vertrokken en nu voor een langer verblijf. Behalve de aanbeveling van Maria de Medici had hij die van Arundel – na den moord op den

duke of Buckingham weer invloedrijk geworden – van Endymion Porter vooral, die agent van Karel I was, en voor den koning Van Dijck's Rinaldo en Armida had aangekocht. Verder die van den Middelburgschen architect en zakenman Balthazar Gerbier; deze had den koning een Van Dijck aangeboden, die valsch bleek te zijn maar toch grooten indruk schijnt te hebben gemaakt.



110 × 86 cm
KONINGIN HENRIETTE MARIA, WINDSOR CASTLE.

De reis ging over Holland en tijdens dit tweede verblijf hier te lande ontstaat het portret van Constantijn Huygens (volgens een notitie in zijn dagboek op 28 Januari 1632), dat der zoons van Elisabeth van Bohemen, die te Leiden studeerden. Ook heeft dan misschien de ontmoeting plaats gehad met Frans Hals, waarvan Houbraken verhaalt. Op zekeren dag kreeg Hals bezoek van een cavalier, die hem verzocht zijn portret te maken. Dit deed Hals, snel en vlot. Daarop verzocht de cavalier hem toe te staan nu op zijn beurt het portret van den schilder te vervaardigen. Sceptisch stemde Hals toe, maar zag tot zijn groote verbazing in weinige oogenblikken een frappant gelijkend beeld onder de vaardige vingers van den vreemdeling ontstaan. „Gij syt Van Dyck, mijn Heer!" riep hij, „want geen sterfelijk mensch kan zulks nadoen, ik laat staan verbeteren." Waarop hij zijn kunstbroeder met „dronkaardsgemeensaamheyt" omhelsde. Er bestaat inderdaad overeenstemming tusschen den stijl dezer beide meesters, al is die van Van Dijck geraffineerder, bevalliger, hoofscher, die van Hals robuster, en, voor Nederlanders, op den duur misschien meer bevredigend.

Te Londen wacht Van Dijck een grootsche ontvangst. Een heraut komt hem tegemoet. De architect Inigo Jones krijgt opdracht hem een woning te zoeken, die gevonden wordt te Blackfriars aan de Theems, daar, waar de bepalingen der Londensche gilden niet meer geldig



135 × 107 cm
LORD PHILIP WHARTON,
LENINGRAD, HERMITAGE.

waren. Opdat de koning hem gemakkelijker zal kunnen bezoeken, wordt een aparten steiger aan het huis aangebouwd. Een zomerverblijf werd den schilder in Kent aangewezen.

Van Dijck is nu 33 jaar oud, zijn koninklijke beschermer 32. Karel I is één der meest kunstzinnige vorsten geweest, die ooit geleefd hebben. Zijn verzameling was misschien toenmaals wel de beste van de wereld. Zij is, na zijn dood, door het Parlement verkocht. Groote schilders had hij echter aan zijn hof nog niet kunnen krijgen. Daniël Mijtens en Jan van Ceulen waren de portrettisten, die reeds onder James I hadden gewerkt, goede schilders, maar zonder de genialiteit van den nieuw aangekomene. Zij trokken zich beiden spoedig uit Londen terug en Van Dijck is onbetwist hofschilder, „principalle paynter in ordinary to their Majesties", knight bovendien, of, zooals hij soms op zijn werk zet: eques. Het jaargeld, dat hij nu ontvangt, bedraagt 200 pond. Zijn taak is natuurlijk in de eerste plaats het schilderen der koninklijke familie. Geen vorstenpaar is zoo veelvuldig door één en denzelfden schilder in beeld gebracht als Karel I en Henriëtte Maria. Er bestaan losse stukken, pendants, dubbelportretten en groepen, waarvan de beroemdste zijn het Familieportret te Windsor, waarvan zich een schets in het Museum Boymans bevindt (blz. 43); het portret van Karel I in harnas, het ruiterportret uit 1633 (blz. 44). De vorst rijdt hier onder een eerepoort; rechts van hem staat de stalmeester, die 's konings helm draagt. Het kolossale stuk van bijna 4 bij 3 meter geeft de koningsgestalte ietwat geïdealiseerd weer, met een lang lichaam en een klein hoofd. Moeilijker moet het geweest zijn om de koningin, die onaantrekkelijk en lastig te flatteeren was, statievol uit te beelden. Van Dijck is hierin geslaagd door deze kleine Française een zekere gratie te geven, die zij in werkelijkheid ook wel gehad

kan hebben. Op het portret te Windsor (blz. 45) zien wij haar in witte satijn met roode linten getooid, staande tegen een goudgeel tafelkleed. De wit met blauwe, vluchtig aangegeven lucht, vormt een prachtige tegenstelling met de zuil en draperie. Een ander maal is zij ten voeten uit afgebeeld, in lichtblauwe zijde gekleed, naast een geel gordijn, waartegen haar dwergje zwart afsteekt. Dit stuk bevindt zich te Los Angeles en is dus in ons werelddeel weinig bekend. Maar het is zeer belangrijk, daar deze compositie het uitgangspunt is geweest voor die van vele zijner damesportretten, alle in deze houding en met dezelfde plooienval. Daaronder zijn er veel, die als leerlingenwerk moeten worden beschouwd.



250 × 159 cm
GEORGE DIGBY, GRAAF VAN BRISTOL, EN WILLIAM RUSSELL, GRAAF VAN BEDFORD, ALTHROP PARK, EARL OF SPENCER.

Ook in Engeland ontstonden tallooze copieën naar werken van den schilder. De hier genoemde vorstenportretten zijn zeker authentiek, maar er werden replieken van vervaardigd voor andere hoven en die replieken zijn niet door Van Dijck zelf uitgevoerd. Ze werden op bestelling gemaakt. Er zijn er echter ook, die door de leerlingen ter oefening geschilderd werden en eigenlijk nooit bestemd zijn geweest om het atelier te verlaten. In de derde plaats werden er, na Van Dijck's dood, vele falsificaten op de markt gebracht.

Behalve de koninklijke familie bracht Van Dijck den geheelen Engelschen adel in portret. Deze schilderijen doen ons beter dan welke geschiedschrijving, dan eenige historische roman of film, de sfeer van het Engelsche hofleven kennen. Alle figuren zijn aristocraat, in hart en nieren, meer dan de Genueezen, die zich door hun houding nog een zekere allure opleggen. De Engelsche portretten missen deze allure evenmin,



119 × 144 cm

VAN DIJCK EN ENDYMION PORTER, MADRID, PRADO.

maar zij is van een meer innerlijk karakter, meer inhaerent aan het wezen der uitgebeelde personen. Zoo b.v. in het portret van Philip Wharton (blz. 46), den negentienjarigen hoveling en specialen vriend van het koningspaar. Hij werd echter leider van het Parlement en generaal onder Cromwell. Het in goudbruin, purper en groen geschilderde portret ter gelegenheid van zijn huwelijk gemaakt, stelt den jongen man voor in de idyllische sfeer van den herderroman. Geen representatief portret dus. Maar welk een fiere zelfbewustheid in blik en houding. Zooals vele van Van Dijck's werken is dit stuk later door Catharina II aangekocht; zoodoende bevindt het zich thans in de Ermitage. Uit 1633 is ook het bij uitzondering gedateerde portret van George Digby en William Russell (blz. 47). De hoofdtinten zijn in rood en goudgeel gehouden. Door de attributen, wapens en boeken, maar nog meer door het verschil in houding, komt het onderscheid in wezen der beide figuren tot zijn recht. De een is militair, de ander man van wetenschap, fijner en teerder, en meer op den achtergrond geplaatst. Juist hij heeft als tegenwicht de zware zuil achter zich; de ander staat tegen de lichtere draperie. Een zelfportret uit deze jaren vinden wij op het stuk, waarop de schilder



107 × 107 cm
KARDINAAL-INFANT FERDINAND 1634—1635,
MADRID, PRADO.

zichzelf heeft afgebeeld naast Endymion Porter, den agent waarover reeds sprake geweest is (blz. 48).

Ook thans is Van Dijck weer niet uitsluitend als portrettist werkzaam. Allerlei figuurstukken, meest mythologische en weinig bijbelsche, ontstaan. Zij waren, gezien het vierkante formaat, in de meeste gevallen als schoorsteenstuk bedoeld. Zoo werd voor Karel I nog eens een Rinaldo en Armida geschilderd. Het stuk stelt voor een tafereel uit den zestienden zang van Torquato Tasso's Jerusalem Liberata. Rinaldo, de kruisridder, wordt op zijn tocht door de toovenares Armida in haar rijk gelokt waar hij, door haar schoonheid bekoord, zijn plichten vergeet. Er spreekt uit deze tweede versie een overgroote gevoeligheid, die haast naar het sentimenteele zweemt. In tegenstelling met het eerste stuk duidt niets in de compositie op invloed van Titiaan. Dit schilderij heeft Willem III verworven; het is in 1713 op het Loo geveild en in Frankrijk terecht gekomen.

Als in December 1633 Isabella van Oostenrijk sterft, keert Van Dijck andermaals naar zijn vaderstad terug, teneinde orde op zijn zaken te stellen. Meestentijds vertoeft hij echter te Brussel, en nu ontstaat wederom een reeks portretten van voorname personen uit dezen kring. Dat van kardinaal-Infant Ferdinand (blz. 49) werd voor Philips IV gemaakt vlak na den intocht dien de nieuwe regent in de Zuidelijke Nederlanden heeft gehouden. Ook voor een ruiterportret kreeg Van Dijck de opdracht en voor een Aanbidding der herders. Het geheele hof wilde door den schilder van den Engelschen koning worden vereeuwigd en de bestellingen, bijna alle voor levensgroote stukken, stroomen Van Dijck toe. Wij zien Gaston d'Orléans, een dwaze ijdeltuit, zijn ietwat stijve gade Margaretha van Lotharingen; Beatrice de Cuzance, een der meest aantrekkelijke schoonheden der Brusselsche society, het prachtige portret van den abt Scaglia, dat heel het wezen van den sluwen diplomaat uitdrukt. Zeer uitzonderlijk was de opdracht voor het portret der geheele Brusselsche



272 × 212 cm

KAREL I OP JACHT, PARIJS, LOUVRE.

magistraat, bestaande uit 23 figuren. Een dergelijk groepsportret, dat voor het Noorden niets bijzonders is, komt in het Zuiden nagenoeg niet voor. Des te meer valt het te betreuren dat alleen de schets en de beschrijving van het werk zijn overgebleven. Bij het bombardement van Brussel in 1695 ging het stuk, tegelijk met de wandschilderingen van Rogier van der Weyden, teloor.



12.3 × 19.4 cm
LANDSCHAP. AMSTERDAM, PROF. J. L. VAN REGTEREN ALTENA. – AQUAREL.

Na afwezigheid van ongeveer een jaar, vinden wij Van Dijck in 1635 weer in Engeland. Onmiddellijk schildert hij een meer dan levensgroot portret van zijn beschermheer, dat Karel I voorstelt bij de jacht (blz. 50). Het is geen officieel portret ditmaal. De vorst, gekleed in een witzijden jacket, roode broek en gele laarzen staat hier voor ons, voornaam als altijd, maar toch met een zekere ongedwongenheid, doordat hij eigenlijk van den toeschouwer is afgewend en, omziende, zijn aandacht schijnt te schenken aan iets wat buiten de sfeer der onze ligt. Hoe zorgvuldig dit werk werd uitgevoerd blijkt uit de studies, die ervan bestaan; er zijn er o.a. van de planten en van het geheele landschap bestaat een aquarel. Lodewijk XV heeft het schilderij gekocht voor madame Dubarry, die zich met de Stuarts geparenteerd waande.

Wij moeten, niet slechts in verband met dit werk, even onze aandacht bepalen bij de plaats, die het landschap in Van Dijck's composities inneemt. Het vormt, ook bij de figuurstukken, altijd slechts een achtergrond, maar steeds een, die aan het geheel een zeldzame bekoring verleent, waartoe de kleurnoot van de lucht, meest helderblauw met enkele witte wolken of in den glans van gouden zonlicht gehuld, niet het minst bijdraagt. Hoezeer Van Dijck zich juist in deze jaren in de weergave van het landschap verdiepte, blijkt uit de vele landschapsstudies die er van zijn hand bewaard zijn gebleven. Het British Museum bezit er verscheidene van. De hier afgebeelde (blz. 51) is een aquarel, die met fluweelig-rulle



151 × 154 cm
DRIE KINDEREN VAN KAREL I, TURIJN, PINAKOTHEEK.

in elkaar vloeiende bruine, blauwe en rosse tinten een avondlandschap weergeeft, zoo grootsch van ruimte en stemming, dat men het haast zou betreuren dat Van Dijck zich op het gebied der landschapsschildering niet heeft gespecialiseerd.

De serie der koninklijke portretten wordt voortgezet met die der prinsjes en prinsesjes. Het bekendste is het stuk uit Turijn (blz. 52). Hierop zijn voorgesteld: de toekomstige Karel II, prinses Mary, de gemalin van onzen Willem II, en James, die de opvolger van Karel II geworden is. Zij zijn respectievelijk in goudbruin, wit en lichtblauw gekleed; een groen gordijn en een grijsgroen landschap sluiten den achtergrond af. Er wordt vaak, ten aanzien van dit werk, over een gebrek aan compositie gesproken, omdat de figuurtjes zoo los van elkaar zijn neergezet. Dit is ook blijkbaar niet in den smaak van Karel I gevallen, want zes maanden later ontstaat een tweede stuk (Windsor



164.5 · 198 cm
DE VIJF KINDEREN VAN KAREL I, WINDSOR CASTLE.

Castle) waarop de kinderen meer een groep vormen en het oudste nu jongenskleeren draagt. Dit werk heeft, gezien de vele copieën, stellig beter voldaan. Andere kinderportretten uit deze jaren zijn o.a. die van de zoons van Buckingham. De koningskinderen zien we in het jaar 1637 terug, vijf in getal nu (blz. 53). Op dit groote doek, dat te Whitehall boven het buffet gehangen heeft, komen, behalve de drie reeds genoemde, nog twee kleine meisjes voor van twee jaar en negen maanden oud, die beiden vroeg gestorven zijn. Ook hier is wel eens bezwaar gemaakt tegen de compositie, waarbij de groote hond een wat domineerende plaats inneemt. De koning hield van honden en moet er op gesteld geweest zijn, dat zij mede werden afgebeeld. Er is juist een groot evenwicht in de samenstelling van deze groep. De figuur van den kroonprins beheerscht haar geheel, en uitstekend is de verdeeling der ruimte. Dat dit werk werd betaald met 100 pond inplaats van met de 200, die Van Dijck ervoor gevraagd had, bewijst niet, dat de koning er niet mee voldaan is geweest. Herhaaldelijk gebeurt het thans, dat de vorstelijke opdrachtgever zich niet houdt aan den bedongen prijs, hetgeen zijn oorzaak vindt in den gestadigen achteruitgang der staatsfinanciën.



83 × 100 cm

KAREL I IN DRIE ASPECTEN, WINDSOR CASTLE.

Onderwijl ontstaat het eene vorstenportret na het andere. Vele daarvan zijn door leerlingen uitgevoerd, daar zij niet voor de koninklijke familie zelf bestemd waren, maar om als geschenk te worden weggegeven. Belangrijk is het in 1636 gemaakte portret van Karel I in drie aspecten (blz. 54), zoowel om de gelijkenis als om de bestemming. Het werd gemaakt voor den Italiaanschen beeldhouwer Lorenzo Bernini, die hiernaar een buste zou uitvoeren in opdracht van den paus. Aldus ontstond het best gelijkende portret van een koning, die zijn bekendheid vooral aan onzen schilder dankt. „Ziedaar het fatale gelaat", moet Bernini bij het aanschouwen ervan hebben uitgeroepen. Het borstbeeld was in 1637 gereed en werd met zeer veel waardeering ontvangen. Het is bij een brand teniet gegaan. Dan is er nog het ruiterportret uit de National Gallery, wat houding en compositie betreft aan dat van keizer Karel II door Titiaan herinnerend. Van de koningin is ook een portret in drie aspecten gemaakt, bestemd voor een buste van Bernini, dat echter nooit verzonden is. Dit is de eenige maal, dat de schilder Henriëtte Maria niet geflatteerd heeft.



236 × 144 cm
LORD JOHN EN LORD BERNARD STUART, LONDEN, LADY LOUIS MOUNTBATTEN.



120 × 94 cm
GRAAF ARUNDEL EN ZIJN GEMALIN, WEENEN, GEMÄLDEGALERIE.

Van de zeer talrijke society-portretten kunnen er slechts enkele genoemd worden. Zij zijn, door de dunne, luchtige schilderwijze, de meest verfijnde uit het gansche oeuvre van den meester, hoewel men aanneemt, dat hij de uitvoering van costuum en handen veelal aan leerlingen overliet. Er is een serie beeltenissen van den earl of Pembroke, en een groot familieportret van zijn gezin. Verder hebben wij Laud, den aartsbisschop van Canterbury, Thomas Killigrew, den dichter, een reeks van 39 portretten van voorname staatslieden, b.v. van John en Bernard Stuart (blz. 55) die beiden in den burgeroorlog gesneuveld zijn en hier, op dit portret, de een gedost in zilverwitte en blauwe zijde, de ander in geel en karmozijnrood, de allures toonen van verfijnde hofjonkers, niet thuishoorende in het krijgsgewoel. Natuurlijk heeft Van Dijck ook zijn beschermer, graaf Arundel, in beeld gebracht. Op het dubbelportret (blz. 56) worden de graaf en de gravin voorgesteld als beheerschers van het heelal. De plek, die de graaf op de wereldkaart aanwijst, is Madagascar; hij interesseerde zich voor de kolonisatie van dit gebied. Van de vrouwenportretten, over het algemeen wat minder sprekend, bestaan er verschillende allegorische, zooals dat van lady Venetia Digby als Prudentia (blz. 57), dienende om deze beroemde schoonheid van laster vrij te pleiten, of van Mary Villars als St. Agnes. Achter dergelijke voorstellingen doemen reeds de portretten van Reynolds op.

Merkwaardig, met het oog op het ongewone motief, is het Zelfportret



216 × 160 cm
LADY VENETIA DIGBY ALS „PRUDENTIA", WINDSOR CASTLE.

met zonnebloem (blz. 58). Over het roze zijden gewaad draagt Van Dijck de keten, hem in 1633 door den koning geschonken. De zeer decoratieve zonnebloem moet als een symbool van het koningschap worden opgevat, en duidt hier op de koninklijke gunst. Lang en smal



60 × 73 cm
ZELFPORTRET MET ZONNEBLOEM, LONDEN, DUKE OF WESTMINSTER.

is nu het gelaat van den schilder, de uitdrukking ietwat droefgeestig. Zijn gezondheidstoestand liet veel te wenschen over, hetgeen voor een deel te wijten was aan zijn ongeregelde leefwijze. De koning, bezorgd, bewerkte dat Van Dijck van zijn vriendin Margaret Lemon scheidde, en in het huwelijk trad met Mary Ruthven, wier pittig, gedecideerd gezichtje bekend is van een beeltenis uit het Prado (blz. 59). Van Margaret bestaat een mooi, maar erg overgeschilderd portret in den trant van Titiaan.

Wij zijn thans het jaar 1640 genaderd. Reeds doen de eerste teekenen der rampen, die het koninklijk huis zullen treffen, zich voor. Zoo stonden b.v. de financiën niet toe om Van Dijck's cartons voor Banqueting House in Whitehall te doen uitvoeren. Wanneer Rubens op 30 Mei 1640 gestorven is, ontvangt Van Dijck van infant Ferdinand het verzoek om de stukken voor het jachtslot van den Spaanschen koning te voltooien, die Rubens onder handen had gehad. Van Dijck vertrekt naar Antwerpen, maar weigert de opdracht, daar hij inzag hoezeer thans zijn stijl van

dien van zijn leermeester afweek. Hierop werd hem verzocht het werk geheel opnieuw op te zetten. Teneinde zijn vestiging te Antwerpen voor te bereiden vertrekt de schilder weer naar Londen, via Parijs, waar hij hoopte op een opdracht van Lodewijk XIII. Eer er echter een resultaat bereikt was, werd hij door Karel I naar Engeland teruggeroepen. Den 12en Mei 1641 had n.l. het huwelijk plaats tusschen de tienjarige prinses Mary en den zestienjarigen zoon van Frederik Hendrik. Het portret van de jonge bruid moest door den hofschilder worden vervaardigd. Door ziekte van den schilder werd de uitvoering ervan echter vertraagd. Ook Willem II werd in beeld gebracht. Het bekende dubbelportret uit het Rijksmuseum wordt thans niet meer aan Van Dijck maar aan zijn leerling, Adriaan Hanneman, toegeschreven.



104 × 81 cm
MARY RUTHVEN, VAN DIJCK'S ECHTGENOOTE,
MADRID, PRADO.

In de volgende maand van hetzelfde jaar vindt de mislukte expeditie van Karel I naar Schotland plaats. Meer en meer dreigt de catastrophe. Van Dijck zal die niet meer beleven. Hij keert weer naar Antwerpen, naar Parijs, waar hem een opdracht ten deel valt in weerwil van de officieele benoeming van Poussin als premier peintre. Van Dijck is echter te ziek om die uit te voeren. In het najaar volgt de tweede terugkeer naar Londen. De koning zendt zijn eigen lijfarts, looft een hooge belooning uit, indien hij den kunstenaar redt. Maar op 9 December 1641 sterft Anton van Dijck, juist op den dag, waarop zijn dochtertje van 9 dagen oud wordt gedoopt, en juist eenige weken voordat de koning Londen zal verlaten. De plechtige bijzetting had plaats in de St. Pauluskathedraal, waar het graf bij den brand van 1666 verloren is gegaan.

Van Dijck's invloed heeft zich vooral op het gebied der portretschilderkunst doen gelden, en wel op die van geheel West-Europa. In Engeland hebben allereerst zijn leerlingen als Peter Lely, William Dobson,

zijn stijl voortgezet, maar de ware invloed manifesteert zich eerst in de 18e eeuw met Gainsborough en Reynolds. De Fransche schilders Le Brun, Largillière, en vooral Rigaud, hebben veel aan Van Dijck te danken. Zijn groote tijdgenoot Velasquez, die meer geïsoleerd in Spanje is gebleven, heeft hem vermoedelijk niet gekend. In Antwerpen waren het Boeyermans, Willeboorts en Tijssen, die hem navolgden. Van de Noordnederlanders stond in de eerste plaats Lievens onder den invloed van Van Dijck. Lievens had Londen in 1632 bezocht en is daar zeker met den meester in aanraking gekomen. Tijdens zijn werktijd in Antwerpen heeft Lievens zich echter eerst recht bij Van Dijck's stijl aangepast, en het is deze stijl, dien hij bij zijn terugkeer in 1644 naar Holland brengt. Hiermee beïnvloedt hij op zijn beurt de leerlingen van Rembrandt: Bol, Flinck e.a., die dan bij het publiek meer in den smaak vallen dan hun leermeester, daar zij, naar het zeggen van Houbraken, een richting vertegenwoordigden „van duurzamer aard".

Van duurzamen aard is de kunst van den Vlaamschen meester, die het nadeel heeft gehad altijd naast, altijd onder die van Rubens te zijn geschikt. Al valt het niet te loochenen dat Van Dijck zich, vooral in zijn eersten tijd, sterk bij zijn leermeester heeft aangepast, al spoedig blijkt toch, dat er een groot onderscheid bestaat tusschen de vitale, meesleepende kracht van Rubens' machtig temperament en de teere, aristocratische verfijning, die het licht melancholische wezen van Van Dijck kenmerkt. De schoonheid van Rubens' kunst treft ons onmiddellijk door de macht der uitdrukkingsmiddelen en de rijke orchestratie; die van Van Dijck's werk openbaart zich geleidelijker in al haar geraffineerde nuances en haar ingehouden voornaamheid. Maar wie deze kwaliteiten eenmaal heeft erkend, zal zich tot het werk van dezen schilder altijd weer aangetrokken gevoelen als tot een uitverkoren muziek.

WERKEN OVER VAN DIJCK

J. GLÜCK, Van Dyck, des Meisters Gemälde.
L. CUST, A. van Dyck.
L. CUST, A. van Dyck, a further study.
J. GUIFFREY, A. van Dyck, sa vie, son œuvre.
H. ROSENBAUM, Der junge van Dyck.
F. VAN DEN WIJNGAERT, A. van Dyck.
G. ADRIANI, A. v. Dycks Italienisches Skizzenbuch.

N.B. De plaatsaanduiding der schilderijen is die van vóór 1940.

Foto's der Musea te Amsterdam, Antwerpen, Brussel, Gent, Den Haag, Madrid, Windsor Castle, Kunsthistorisch Instituut en Lichtbeeldeninstituut Amsterdam, Rijks Bureau voor Kunsthistorische Documentatie.

IN DE PALET-SERIE
19—36
VERSCHENEN:

Mr. M. J. Schretlen
Dirck Bouts

K. G. Boon
Gerard David

Prof. Dr. W. Vogelsang
Geertgen tot St. Jans

K. G. Boon
Quinten Massijs

Dr. A. B. de Vries
Antonio Moro

Dr. J. B. Knipping O.F.M.
Pieter Bruegel

H. P. Baard
Willem van de Velde de Oude en Willem van de Velde de Jonge

K. E. Schuurman
Carel Fabritius

Th. Luns
Frans Hals

P. Clarijs
Anton van Dijck

Prof. Dr. Fr. van Thienen
Pieter de Hoogh

J. Knoef
Cornelis Troost

Mr. M. F. Hennus
J. B. Jongkind

Dr. H. E. van Gelder
Jozef Israëls

H. P. Baard
Anton Mauve

A. M. Hammacher
Floris Verster

Mr. M. F. Hennus
Marius Bauer

Dr. J. B. Knipping O.F.M.
Jan Toorop